

Terrain

18 (1992)
Le corps en morceaux

Albert Piette

La photographie comme mode de connaissance anthropologique

Référence électronique
Albert Piette, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain* [En ligne], 18 | 1992, mis en ligne le 05 juillet 2007, 09 février 2012. URL : http://terrain.revues.org/3039 ; DOI : 10.4000/terrain.3039

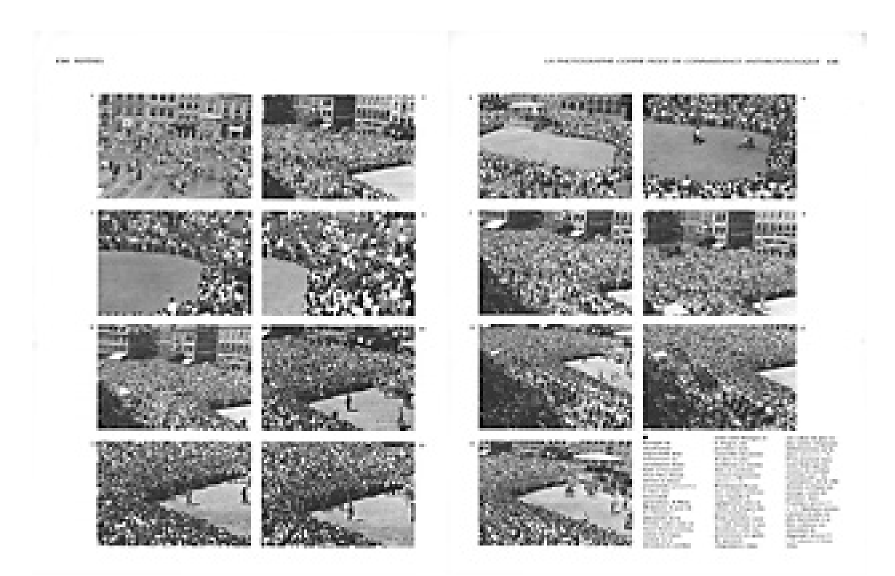
Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme
http://terrain.revues.org
http://www.revues.org

Document accessible en ligne sur :
http://terrain.revues.org/3039
Document généré automatiquement le 09 février 2012. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Albert Piette

La photographie comme mode de connaissance anthropologique

Pagination originale : p. 129-136



1 On le sait, la photographie comme support d'informations et instrument de recherche n'est pas très valorisée dans nos sciences sociales, alors que d'autres disciplines comme la géologie, l'archéologie, l'astronomie ou même la médecine, reconnaissent dans l'image photographique un outil indispensable utilisé selon une méthodologie bien codifiée : repérage aérien de structures souterraines et de sites préhistoriques sous des conditions spéciales de lumière, découvertes d'éléments invisibles sur une peinture, permettant de retrouver les étapes et le rythme de la composition des tableaux, perception nouvelle du système solaire par la transmission de photographies spatiales à proximité des planètes et de leurs satellites, endoscopie grâce aux fibres optiques associées à la photographie en vue de diagnostics médicaux. Pourquoi alors cette négligence de nos sciences sociales, impliquant l'absence de tout consensus méthodologique ? Inertie face à une tradition intellectuelle qui a toujours privilégié le document écrit ? Méfiance légitime ou fausse pudeur devant l'image considérée comme trop proche de l'expérience esthétique et trop imprégnée de subjectivité ?

2 Ainsi les réflexions théoriques et épistémologiques capables de donner un fondement méthodologique à la photographie ont été rares et, malgré la nouvelle sensibilité scientifique insérée dans une « civilisation de l'image », elles restent secondaires et marginalisées. Hormis les essais spectaculaires déjà anciens d'un Bateson ou d'un Collier et l'observation systématique dans le domaine de la communication non verbale, la méconnaissance ethnologique de la photographie est d'autant plus étonnante qu'existe une certaine harmonie épistémologique entre la photographie comme mode spécifique de connaissance et le savoir-faire ethnologique dans lequel celle-ci devra s'inscrire. Cette convergence s'exprime en particulier par :

- la valorisation de la position déterminée du sujet-observateur ethnologue et/ou photographe dont la connaissance produite dépend de sa situation à l'intérieur du groupe étudié (Althabe 1990) ;
- du privilège laissé par l'ethnologue aux formes narratives et descriptives, en proximité avec l'activité artistique, comme source de connaissances ;
- de l'attention spécifiquement ethnologique et bien harmonisée avec l'apport photographique aux détails de la vie quotidienne non directement observables et au registre de l'opacité naturelle que l'on cherche à dévoiler.

3 Faisons donc l'hypothèse que la photographie constitue une véritable catégorie de pensée ou un mode de connaissance particulier entretenant un rapport tout aussi particulier aux choses, différent en tout cas de la peinture ou de l'écriture[1]. Il importe alors de repérer les grands principes qui en constituent la spécificité, afin de valoriser leur pertinence et de reconnaître leurs limites. Tel est bien l'objectif de cet article. Sur cette base épistémologique, l'évocation des utilisations pratiques de la photographie ne sera que secondaire ou occasionnelle.

L'index

4 La photographie constitue fondamentalement une image indiciaire, c'est-à-dire relevant de l'ordre de l'index, selon la terminologie linguistique de Peirce et non en premier lieu de l'ordre de l'icône (représentation par ressemblance) ou du symbole (représentation par convention). Ainsi par le mécanisme physico-chimique de l'empreinte lumineuse dont elle participe, la photographie, au même titre que la fumée par rapport au feu ou de l'ombre par rapport à la présence, directement déterminée par son référent, est ainsi trace d'un réel. En tant que témoignage irréfutable de l'existence de l'objet photographié, l'image photographique contient donc une puissance de désignation qui lui assure sa qualité heuristique de base : montrer, attirer notre attention sur un objet, une thématique.

5 Ainsi, l'image photographique peut d'une part constituer une source d'orientation dans une recherche globale de terrain, et ce d'autant plus facilement, si cette image contraste avec quelques préjugés ou idées reçues : stockage d'informations à réutiliser, repérage de la situation, originalité des premières prises de vue d'une situation « étrangère », support de discussion avec un natif et source de nouvelles informations (Collier 1967 : 7-16). A cet effet, on a besoin d'une image informationnelle, prise de façon relativement aléatoire et informelle. Dans une même perspective d'orientation et de découverte, les photographies d'éléments « importants » pour le natif ou constitutifs de sa fierté peuvent devenir un moyen de négociation, de contact et d'accès à d'autres informateurs ou à d'autres sources d'information. L'image photographique peut, d'autre part, aider aussi à la révélation et à la construction d'une thématique nouvelle jusque-là inaperçue ou inimaginée, encore trop intuitive ou mal cernée comme si, de la simple affirmation d'existence, le « sens » ou le « remarquable » allait jaillir par le rassemblement de plusieurs photographies expressives capables de stimuler une hypothèse de départ ou l'idée d'une corrélation entre différents éléments (soit qu'elles meublent les degrés d'une échelle établie entre deux extrêmes, qu'elles possèdent toutes un trait en commun, ou qu'elles marquent les séquences d'actes successifs de plusieurs phénomènes identiques). La qualité expressive ou « expressionniste » d'une seule photographie peut aussi impulser le choix d'une thématique, en particulier si la prégnance de la photographie proposée est plus grande que la prégnance de l'original et si la polysémie de l'image est réduite au profit d'une seule signification (Moles 1981 : 195-214).

L'isomorphisme

6 Non seulement, l'image photographique permet une redécouverte directe avec l'objet, et non plus médiatisée par le processus mutilant et sélectif de l'écriture (de la prise de note à la description finale), mais, d'autre part, cette découverte directe de l'objet est d'autant plus intéressante qu'elle se fait sur la base du principe de l'isomorphisme. Celui-ci implique en effet que l'acte photographique, se faisant d'un seul coup et ne résultant pas de choix multiples nuançant ou se corrigeant l'un l'autre comme dans la composition picturale, implique la présence isomorphe sur l'image de tous les traits qui ont reçu l'empreinte lumineuse, qu'ils soient intentionnels ou non, importants ou accessoires, qu'ils concernent un élément focalisateur ou des détails. Cette perception de la totalité de la situation cadrée permet un accès à plus de détails que ne le permettait l'œil nu, c'est-à-dire à des traits imprévus, cachés, inconscients, capables de développer un point de vue nouveau, à la limite blasphémateur sur le sujet étudié : la fugacité des mouvements, les excédents gestuels et insignifiants, dans les coulisses aussi bien que sur la scène, pendant les temps faibles ou les temps forts. De l'œil nu trop sélectif, glissant facilement d'un objet à l'autre, évitant ce qui le dérange et d'une prise de notes nécessairement rapide, il ressort souvent un homme sans face, sans émotion,

sans mouvement, sans vêtement. D'une certaine manière, la photographie ne permet-elle pas une prise de notes de ce qui se trouve dans le monde sous tous les angles possibles ? Et tous les éléments secondaires ou marginaux (gestes, objets ou personnes extérieurs à l'action principale) indiquent au chercheur un ensemble de non-dits « dont les effets de résonance, d'évocation, de réminiscence » peuvent être riches de signification (Desbois 1982 : 123) et donner à la description ethnographique une sensibilité différente (cf. Cl. de France).

La distance

7 La photographie entretient, en même temps qu'une certaine contiguïté avec le référent, une distance spatiale et temporelle par rapport à celui-ci. La séparation spatiale entre le signe et l'objet implique l'absence existentielle du second tout comme l'écart entre le maintenant du regard et le alors de la prise de vue indique le retard de la photographie par rapport à la réalité impossible à vérifier. Nuançant le principe indiciaire de la proximité physique, le principe de la distance spatiotemporelle et l'écart qu'elle sous-tend entre réalité et image, a l'avantage de jouer sur l'effet potentiel d'étonnement et de révélation que celle-ci va susciter par rapport à celle-là : « quelque chose que nous n'avions pas vu et qui est là » (Dubois 1983 : 90). Une double conséquence résulte du principe de la distance : d'une part, le chercheur est entraîné dans une sorte de va-et-vient – qui peut s'espacer dans le temps – entre les différentes images qu'il a pu recueillir et, dans la mesure du possible, de l'image à l'objet, et de l'objet à l'image, en vue de voir toujours plus, mieux et d'une autre façon ; d'autre part, le « natif » en regardant les photographies est susceptible de connaître le même étonnement, (r)éveil de la conscience d'une situation quelconque, voire même un choc émotionnel, qui peut stimuler une lecture compréhensive, voire projective de sa culture (cf. Collier 1967 : chapitre 6).

La coupure

8 La photographie constitue aussi une coupure temporelle et spatiale dans la continuité du réel. La coupure temporelle, accomplie d'un seul coup, comme on l'a vu, implique le passage d'un fragment du temps coupé par l'acte photographique vers la temporalité figée, immobile et immuable de l'image, tandis que la coupure spatiale suppose l'extraction d'une partie d'espace dans l'espace plein et continu du réel. Partiel, l'espace photographié implique un reste (le hors-champ) avec lequel il entretient une relation associant nécessairement la photographie à une présence invisible : le décor, les marques de mouvement, les jeux de regard, sont autant d'indices du hors-champ mais aussi de la position et de la présence du photographe – ce qui est un point capital pour l'épistémologie ethnologique. Ce principe est à la base d'une compréhension narrative, à partir de l'image, de quelque événement ou encore d'une lecture séquentielle précise d'une interaction (organisation de l'espace, postures, gestes ou mimiques) selon des modalités particulières, dans des espaces-temps bien précis et un rythme de prise de vue déterminé (cf. à ce sujet, l'analyse scénologique de J.-P. Terrenoire, 1981-1982 : 4-9).

La platitude

9 La photographie constitue un support plat et uniforme qui transpose les objets tridimensionnels situés à distance sur une surface bidimensionnelle tout en laissant voir, grâce au principe de la mise au point et de la profondeur de champ, une mise en place stratifiée et modulée. Cette caractéristique de la photographie en même temps qu'elle indique sa propre limite par rapport à l'image filmique lui confère aussi des avantages pratiques non négligeables, en particulier la possibilité de présentation de l'image en proximité et en rapport direct avec le texte écrit ; ce point est important car l'utilisation de la photographie comme « représentation non descriptive », suppose la présence d'un « commentaire descriptif », pour identifier l'objet ou la situation représentée, et indiquer le mode d'emploi de cette représentation (Sperber 1982 : 18-19).

La singularité

10 En même temps qu'elle atteste, par sa dimension indiciaire, la nécessaire existence du référent photographié, chaque image indique aussi, en deçà de toute abstraction conceptuelle, la singularité de celui-ci en tant qu'être individuel ou objet particulier.

11 La photographie étant associée à une valeur singulière, différentes techniques doivent tendre à assurer la validité et la représentativité des découvertes qu'elle va permettre (Becker 1986 : 252-255) :

- l'identification précise de chaque photographie : de la scène représentée, du lieu et du moment de la prise de vue, en fonction d'une analyse comparée de similitudes et différences repérées ;
- l'échantillonnage photographique consistant non pas à attendre de photographier ce qui paraît intéressant et à risquer d'obtenir toujours les mêmes éléments mais plutôt à privilégier différentes prises de vue selon des modalités déterminées pour tel événement, tel espace ;
- la juxtaposition de photographies sur un fond de commentaire général, permettant d'une part à chacune de celles-ci de préserver son identité avec une description particulière de son contenu et d'autre part un renvoi de l'une à l'autre sur la même planche ou même d'une planche à une autre, aidant à visualiser un jeu d'identité et de contraste, à augmenter la lisibilité des images ainsi rapprochées et en même temps à assurer un degré de généralisation implicite comme s'il s'agissait de retenir pour chaque image des informations valables pour l'ensemble. C'est la méthode utilisée par G. Bateson et M. Mead dans leur *Balinese Characters*, contenant 759 photos sur les 25 000 qu'ils ont prises en cours de recherche, de manière spontanée, bien souvent dans la routine et le hasard du quotidien, en visant en particulier les relations familiales. Elles sont réparties dans le livre en 100 planches, chacune de celles-ci contenant six à onze images en vue de comprendre la culture balinaise à partir des petits détails du comportement ;
- le cycle d'observation photographique dont le caractère répété et systématique assure la validité des données recueillies.

12 Les différentes étapes de ce cycle d'observation sont :
1. la connaissance préliminaire du contexte duquel on sélectionne et on identifie un événement spécifique,
2. le repère d'un point de signification particulier pour diriger l'observation selon des limites physiques, spatiales ou temporelles déterminées,
3. l'acte photographique proprement dit entre ce point focalisateur et les événements de la scène à l'intérieur de ses limites,
4. une note écrite précisant les circonstances et une description de la photographie, l'intention du photographe mais aussi les individus impliqués par l'événement, les observations et discussions sur la scène en question,
5. le regroupement de photographies et leur codage selon l'événement qu'elles représentent,
6. la ré-observation de ces ensembles photographiés qui va faire apparaître des éléments contrastés et faire surgir diverses interrogations,
7. l'interview d'informateurs sur base des images capables de confirmer des hypothèses de départ mais aussi de stimuler des nouvelles données qui vont engendrer un nouveau cycle d'observation, à partir d'un autre événement connecté au premier et assurer ainsi la dimension systématique de la recherche (cf. Caldarola 1985).

L'acte

13 Liée à l'unicité d'une situation référentielle, la photographie implique en même temps la présence d'un sujet-photographe dans une expérience engagée qui exclut de penser l'image en dehors de son rapport avec celui-ci. Cette absence de neutralité s'exprime en particulier par le choix de l'analyse de vue, de la distance à l'objet et du cadrage. Et R. Barthes dans son analyse du « message photographique » a repéré six codes de connotation : trucage, pose, objet, photogénie, esthétique et syntaxe. Ainsi l'acte photographique implique nécessairement une sélection dans les données du réel, révélant certains éléments, en laissant d'autres en dehors du cadre. La photographie n'est pas une copie stricte ou une imitation radicale du réel, créée grâce à la neutralité d'un appareil indépendamment de l'interprétation sélective du photographe. On le sait, ce n'est pas l'appareil qui prend les photos mais bien l'observateur photographe qui laisse échapper sa manière de percevoir et de construire le monde selon des déterminations

subjectives mais aussi idéologiques, culturelles et encore techniques. Bref l'image n'est pas le réel.

14 Pour éviter un maximum d'erreurs et de biais dans l'acte photographique, il importe donc :

- d'affirmer et de justifier les différents critères qui ont présidé au choix et aux modalités de la prise de vue (non seulement le type d'appareil et d'« objectif », mais aussi la distance, le cadrage, l'angle de vue...) ;
- de prévoir la présence de plusieurs photographes travaillant sur un même sujet pendant une longue durée afin de comparer les images recueillies et de neutraliser l'interférence des marques personnelles dans la composition, l'éclairage... Une manière « idéale » serait peut-être de travailler à deux comme le couple Bateson-Mead, l'un prenant les clichés, l'autre des notes ;
- de comparer les données visuelles avec les données issues d'autres sources : prise de notes personnelles, commentaires verbaux, documents écrits – les uns et les autres rassemblés étant capables de donner des informations plus sûres, de provoquer des recoupements, de révéler des différences ;
- d'être conscient de certaines menaces :
  le trucage de la photographie, soit qu'elle a été arrangée à l'avance ou qu'elle est retouchée après l'acte proprement dit,
  - la dépendance des contraintes technico-esthétiques qui ne sont pas plus nécessaires au photographe que le génie littéraire ne l'est pour le sociologue ou l'anthropologue et qui augmentent le risque de supprimer ou d'exagérer certains éléments et donc de constituer une manipulation trop forte de la réalité,
  - le mauvais échantillonnage qui exclurait certaines données (à cause, par exemple, d'un séjour de terrain trop bref, de certains blocages ou d'un aveuglement dus à des présupposés théoriques ou encore d'une censure locale pour des raisons éthiques, politiques...) ;
  - de mesurer le degré d'influence du photographe sur les sujets photographiés puisque l'irruption, voire l'intrusion de celui-ci dans une situation donnée est susceptible de modifier les comportements photographiables. On peut distinguer au moins quatre cas de figure à ce propos :
  1. les objets ou les personnes photographiés dans leur cadre naturel, c'est-à-dire non modifié en fonction de la prise de vue. Ce sont surtout des êtres humains qui ne sont pas conscients de la présence du photographe ou qui sont tellement pris dans leurs activités qu'ils n'y donnent aucune importance, en tout cas ne peuvent pas changer leurs comportements. La présence d'autres photographes est d'ailleurs possible et ne modifie en rien la situation, mais au contraire ceux-ci font partie de celle-ci,
  2. des êtres humains qui ne semblent pas dérangés par l'appareil, faisant comme s'ils avaient oublié qu'il était dirigé sur eux, tout en adoptant une attitude pas vraiment naturelle, incapables en tout cas de dissimuler quelques modifications comportementales,
  3. des visages visiblement influencés par la présence du photographe (expression de gêne, de crainte, retrait de la personne...),
  4. une situation modifiée et manipulée par l'observateur-photographe pour qui la réaction révélatrice des personnes photographiées peut devenir objet d'analyse.

15 En fait, dans les cas 2 et 3, seule une introduction progressive du photographe et des observations répétées permettront une connaissance plus fine de la dimension « naturelle » des comportements photographiés et aussi une meilleure acceptation de la présence du photographe dans le groupe observé.

16 Ainsi, le plus souvent, l'acte photographique est directement lié à un principe d'incertitude qui implique le risque de réactivité de l'observé par rapport à l'observateur. Mais cette dimension est, bien sûr, tout à fait intégrable à la pratique anthropologique, dans la mesure où la prise de vue est considérée comme un événement de communication à laquelle participent pleinement dans une relation réciproque aussi bien les sujets observés que l'observateur, et dont celui-ci devra tirer ses données d'information.

Bibliographie

Althabe G., 1990. « Ethnologie du contemporain et enquête de terrain », *Terrain*, n° 14, pp. 126-131.

Barthes R., 1961. « Le message photographique », *Communications*, n° 1, pp. 127-138.

1980. *La Chambre claire*, Paris, Ed. de l'Etoile, Gallimard, Seuil.

Bateson G. et **M. Mead**, 1942. *Balinese Characters : A Photographie Analysis*, New York, New York Academy of Sciences.

Becker H. (ss. la dir. de), 1981. *Exploring Society Photographically*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.

1986. *Doing Things Together : Selected Papers*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.

Byers P., 1964. « Still Photography in the Systematic Recording and Analysis of Behavioural Data », *Human Organization*, XXIII, n° 1, pp. 78-84.

Caldarola V. J., 1985. « Visual Contents : A Photographie Research Method in Anthropology », *Studies in Visual Communication*, n° 3, pp. 33-53.

Coll., 1978. *Aspects de la photographie scientifique*, Paris, Ed. du CNRS.

Collier J., 1967. *Visual Anthropology : Photography as a Research Method*, New York, Holt, Rinchart Winston.

Desbois P., 1982. Pour un traitement anthropologique de l'image, in Koechlin B., Lajoux J.-D. et J.-P. Terrenoire, *Anthropologie de la gestuelle. Anthropologie de l'image, Geste et Image* (numéro spécial), pp. 121-128.

Dubois P., 1983. *L'Acte photographique*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor.

Edgerton R. B. et **L. L. Langness**, 1977. *Methods and Styles in the Study of Culture*, San Francisco, Chandler & Sharp Publishers.

Fabre D., 1986. « Le carnaval saisi par les photographies », *Ethnologie française*, XVI, n° 2, pp. 151-164.

France C. (de), 1982. *Cinéma et anthropologie*, Paris, Ed. de la M.S.H.

Hammersley M. et **P. Atkinson**, 1986. *Ethnography Principles in Practice*, London – New York, Tavistock Publications.

Henny L. M. (ss. la dir. de), 1986. « Theory and Practice of Sociology », *Current Sociology*, vol. 34, n° 3, London, Sage Publications.

Hockings P. (ss. la dir. de), 1975. *Principles of Visual Anthropology*, La Haye, Mouton.

Leeds-Hurwitz W. et **Y. Winkin**, à paraître. *Learning to See the Ordinary : The Uses of Silhouettes in Teaching Interpersonal Communication.*

Mead M. et **P. Byers**, 1968. *The Small Conference*, Paris, La Haye, Mouton.

Moles A., 1981. *L'Image, communication fonctionnelle*, Tournai, Casterman.

1990. *Les sciences de l'imprécis*, Paris, Ed. du Seuil.

Mounin G., 1974. « La sémiotique de l'image », *Communication et langage*, n° 22, pp. 48-55.

1980. « Sémiologie et photographie scientifique », *Semiotica*, n° 30, 3/4, pp. 327-332.

Sontag S., 1979. *La photographie*, Paris, Ed. du Seuil.

Sperber D., 1982. *Le savoir des anthropologues*, Paris, Hermann.

Terrenoire J.-P., 1981-1982. « Analyse scénologique. Analyse sociologique de l'image », *Sociologie de l'image*, Cahier n° 2, pp. 4-15.

1985. Images et sciences sociales : l'objet et l'outil, *Revue française de sociologie*, XXVI, pp. 509-527.

Wagner J. (ss. la dir. de), 1979. *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*, Beverly Hills-London, Sage Publications.

Worth S., 1981. *Studying Visual Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Zoller P. H., 1987. Photographies et mouvements sociaux, *Revue suisse de sociologie*, XIII, pp. 337-354.

2. Dépassant le cadre des références citées dans cet article, cette bibliographie rassemble des livres ou articles, théoriques ou empiriques, d'anthropologie photographique. Ce n'est bien sûr pas une liste exhaustive.

Notes

1Nous nous référons au travail de P. Dubois pour cerner cette spécificité épistémologique (Dubois 1983).

Pour citer cet article

Référence électronique

Albert Piette, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain* [En ligne], 18 | 1992, mis en ligne le 05 juillet 2007, 09 février 2012. URL : http://terrain.revues.org/3039 ; DOI : 10.4000/terrain.3039

Albert Piette, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », *Terrain*, 18 | 1992, 129-136.

À propos de l'auteur

Albert Piette
Université de Montpellier III

Droits d'auteur

Index thématique : photographie